



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Retornos filmicos de Orfeo y Euridice

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2015). Retornos filmicos de Orfeo y Euridice. "Scripta Classica" (Vol. 12 (2015), s. 167-178).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Aleksandrowicz

Universidad de Silesia, Katowice

Facultad de Filología

Departamento de Ciencias de la Cultura

Retornos fílmicos de Orfeo y Eurídice

Abstract: The analysis of eleven films, which return to the story about Orpheus and Eurydice, proves universality of the myth and depicts its new cultural and symbolic contexts in different stages of development of cinematography. Adaptations, inspirations, and references to the tragedy of the ancient heroes reflect variable fashions and social realities in which their namesakes live, as well as form the starting point to reflection on the theme of love and death, meeting and loss, power of poetry, and widely understood artistic creativity. The author focuses on the range of styles, diversity of film conventions and interesting influences of the other works of an Orphic.

Key words: Orpheus and Eurydice, mythology in the cinema, reception of antiquity

El relato mitológico de la muerte de Eurídice – sobre todo el episodio del descenso de Orfeo al Hades y el dramático momento cuando éste mira atrás y pierde a su esposa para siempre – aparece en distintas épocas y varios estilos tanto en pintura como en escultura, ópera o literatura y, más tarde, también en cine. Fijémonos en la variedad de códigos artísticos que aparecen en esta última disciplina, su complejidad y cómo se entremezclan creando un raro palimpsesto. Los retornos fílmicos de Orfeo y Eurídice consisten en imágenes, motivos y, a veces, hasta en citas a otras obras de esta temática.

La tradición iconográfica representa un punto de partida en la mayoría de las películas analizadas. A veces, la propia obra de arte mostrada en la pantalla introduce al espectador en la simbología mitológica. Podemos observarlo, por ejemplo, en la película de Iciar Bollain *Te doy mis ojos* (2003). En esta historia

contemporánea de una mujer maltratada por su marido aparece una reproducción de *Orfeo y Eurídice* de Rubens. En el cuadro, Eurídice todavía sigue caminando detrás de Orfeo pero ya presentimos que el impaciente músico no soportará la tensión y mirará hacia atrás. La mano del hombre busca a tientas a su esposa mientras que con el rabillo del ojo intenta advertir por lo menos parte de la ropa de ella. La reproducción del cuadro aparece en pantalla cuando Pilar, que está haciendo un cursillo para trabajar como guía en un museo, muestra a su hijo un álbum con reproducciones de cuadros inspirados en la mitología griega. El relato sobre la muerte de Eurídice termina en el momento en que Orfeo casi logra conducirla de vuelta al mundo de los vivos. Nosotros sabemos que se dará la vuelta y perderá a su esposa pero la protagonista no tiene tiempo para contarle porque precisamente en este momento su marido vuelve a casa. Durante la escena suponemos que la historia de este matrimonio tampoco tendrá un final feliz. El hombre no es capaz de confiar y pierde a su Eurídice: ella se irá a otra ciudad para empezar allí su nueva vida sin él¹.

Versiones pictóricas del mito aparecen también en la famosa trilogía órfica de Jean Cocteau que incluye las películas *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*, 1930), *Orfeo* (*Orphée*, 1950) y *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960). En la trilogía, el director muestra en pantalla sus propios cuadros y dibujos. Observamos también relaciones intertextuales entre dichas películas. No encontramos ninguna continuación directa a nivel narrativo pero en los guiones aparecen los mismos personajes y *leitmotiv*, como los autógrafos de Orfeo para sus fans o el espejo que sirve al matrimonio de puerta al otro mundo. Dichos motivos después inspirarán a otro director francés, Jacques Demy, que en su película *Parking* de 1985 hace referencia muchas veces a *Orfeo* de Cocteau.

También merece la pena recordar el carácter personal de la trilogía órfica y la identificación de su director con el artista del mito. Cocteau lo subraya sobre todo en la última de las tres películas en la que él mismo interpreta a Orfeo. *El testamento de Orfeo* empieza con el comentario de su autor: «[...] esta película es como un estriptis que está desnudando mi alma». En la escena anterior, con el cuadro, uno de los protagonistas le dice a Orfeo: «El artista siempre crea su autorretrato, nunca será usted capaz de pintar esta flor». Como nos explica Alicja Helman:

Para Cocteau Orfeo es el prototipo del «poeta maldito», perseguido, desdichado y no comprendido por los demás. Así el director le muestra en su obra, donde podemos ver las huellas de sus propias experiencias. [En la película *Orfeo* – J.A.] en el parisino Café des Artistes se encuentran dos generaciones de poetas. Los jóvenes modernistas no aceptan a Orfeo de la misma manera

¹ Sobre esta película ver más J. Aleksandrowicz: „Podarunki Eurydyki”. *Opcje* 2008, nr 1 (70), págs. 98–99.

en la que en la vida real no aceptaban al autor de la película por ser considerado un artista anticuado y de menor importancia².

La trilogía (sobre todo su segunda parte) es también un ejemplo de los vínculos existentes entre los motivos órficos en el cine y el mundo del teatro. En el año 1944 Cocteau escribió la pieza teatral llamada *Orfeo* (*Orphée*) de la que muchos elementos volvemos a encontrar en la película homónima del artista. Entre dichos motivos destaca el matrimonio malavenido con una aburrida Eurídice que no entiende la poesía del Orfeo. Cuando el protagonista baja al mundo subterráneo no lo hace para salvar a su esposa, fallecida en un accidente de coche, sino para encontrarse otra vez con la bonita princesa que personifica a la muerte. Pero esto no es el fin de los vínculos intertextuales. En el año 1993 en Boston tuvo lugar el estreno de la ópera *Orfeo* (*Orphée*) de Philip Glass con libreto basado en el guión de la segunda parte de la trilogía de Jean Cocteau³.

Otros ejemplos de inspiración teatral y filmica conjuntas son *Orfeo negro* (*Orfeu negro*, 1959) de Marcel Camus y el *remake* dirigido por Carlos Diegues titulado *Orfeo* (*Orfeu*, 1999): ambas películas se basan en la misma pieza teatral, *Orfeo de Conceição* (*Orfeu da Conceição*), del dramaturgo brasileño Vinicius de Moraes. Las tres obras tienen en común el lugar donde se desarrolla la acción – un barrio pobre de Río de Janeiro – y los elementos más importantes de la trama. Los protagonistas se conocen y enamoran durante el carnaval, aunque él ya está comprometido con otra. Al final, Eurídice inevitablemente (pero en distintas circunstancias) pierde la vida. Después muere Orfeo con el nombre de la amada en los labios y, en ambas películas, a manos de la ex-novia enloquecida de celos. Podemos encontrar aquí la reminiscencia de una de las versiones del mito en la tras haber muerto a manos de celosas mujeres tracias la cabeza del poeta no paraba gritar el nombre de Eurídice⁴.

Tanto en la obra del teatro brasileña como en sus adaptaciones los protagonistas no son conscientes de las connotaciones mitológicas de sus nombres. Marcel Camus lo hace muy visible en la escena en la que Orfeo va con Mira a una oficina para arreglar unas formalidades antes de la boda. Un empleado dice en broma que si el novio se llama Orfeo, su novia seguramente se llama Eurídice. La chica se enoja al estar convencida de que Eurídice es la nueva amante de su prometido y, como resulta después, tenía razón aunque el propio Orfeo todavía no se diera

² A. Helman: „Filmowe przygody Orfeusza”. W: *Mit Orfeusza: inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*. Red. S. Żerańska-Kominek. Gdańsk 2003, pág. 316. Ver también A. Helman: „Orfeusz”. *Kino* 2009, nr 11, págs. 66–67.

³ Ver: R. Wiesend: „Śpiew w śpiewie. Implikacje i przemiany motywu Orfeusza w operze”. W: *Mit Orfeusza...*, pág. 245.

⁴ Ver: Ovid. *Met.* XI, 5–41; Verg. *Georg.* IV, 525–526; Pausanias: *Descripción de Grecia*. Vol. 3. Libros VII–X. Trad. y notas de M. Cruz Herrero Ingelmo. Madrid 2002, pág. 304; P. Grimal: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Prefacio por Ch. Picard. Trad. F. Paryarols. Revisión P. Pericay. Barcelona 1965, pág. 392.

cuenta de eso. Cuando le pide al empleado que se explique éste dice solamente que se trata una historia muy antigua. Precisamente a esta historia antigua se refiere el principio de la película cuando vemos una copia romana del relieve ático *Orfeo, Eurídice, Hermes* de 420 a.C. (el mismo que inspiró uno de los famosos *Sonetos a Orfeo* de Rainer María Rilke). Personajes de mármol blanco y acordes nostálgicos de guitarra forman el contrapunto en la escena del baile, llena de colores y ruido de tambores que anuncian el principio del carnaval.

En el cine, sin embargo, la relación con otras representaciones de los motivos órficos no es siempre tan evidente. En algunos casos solo podemos hablar de una tradición o continuidad cultural, sin claras referencias a una obra concreta. Merece la pena recordar aquí la adaptación hollywoodiana del mito que termina en *happy end*. En la película de Vincent Ward *Más allá de los sueños* (*What dreams may come*, 1998) resulta que pese a haber muerto los cónyuges pueden vivir juntos en el otro mundo. Después de encontrarse allí la pareja se abraza con sus hijos y su perro favorito en un escenario paradisiaco. Pero esto todavía no es un final. Los protagonistas deciden renacer y enamorarse otra vez en la tierra mientras que sus hijos les esperan en el cielo. A la mujer le preocupan las dificultades de reencontrar a su marido pero él le dice: «Si yo te encontré en el infierno, tu podrás lograrlo en New Jersey». Así que el Orfeo americano hace lo imposible, vuelve con su Eurídice al mundo de los vivos y al final de la película la encuentra otra vez. Vemos a una niña y un niño y sus pequeños barcos chocando mientras juegan. En la escena siguiente los niños intercambian sus bocadillos. Esto se parece más a un idílico anuncio de televisión que al punto culminante de un mito.

El final feliz de la historia de Orfeo y Eurídice, no obstante, no es una novedad inventada por Hollywood, ni siquiera es un invento de los cineastas. Un tipo de *happy end* lo podemos encontrar en *Orfeo* (*Orphée*) de Cocteau. El poeta obtiene el permiso para volver con su esposa al mundo de los vivos mientras que los recuerdos de Hades desaparecen. Sin embargo, el significado de este final no es tan feliz como parece porque Orfeo está enamorado de la princesa y no de su poco atractiva esposa. Un final parecido, no totalmente feliz, aparece en *Parking* donde el protagonista reencuentra a su amante pero después de su propia muerte (motivo que encontramos también en *Metamorfosis* de Ovidio⁵). Reminiscencias de esta versión del mito están presentes en la película de Marcel Camus y especialmente en el *remake* de Carlos Diegues. Durante el final la cámara deja los amantes muertos y muestra una peculiar retransmisión desde el cielo en la pantalla de un televisor. En un escenario paradisiaco Orfeo sigue vivo y baila con una sonriente Eurídice durante un pintoresco desfile aunque el carnaval en Río ya se haya acabado. En cambio, un final plenamente feliz lo encontramos en la poesía antigua⁶

⁵ Ver: Ovid. *Met.* XI, 62–66.

⁶ Ver: Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, pág. 355; W. Lengauer: „Orfeusz poeta. Rola słowa w przeżyciu religijnym w okresie archaicznym kultury greckiej”. W: *Mit Orfeusza...*, pág. 26.

y en algunas óperas del siglo XVII, ante todo en *Orfeo y Eurídice* de Christoph Willibald Gluck⁷ quien culminó esta obra con el triunfo del amor.

En distintas variantes del mito y sus versiones artísticas lo que cambia no es solamente el final. Varían también los papeles de los protagonistas, el tipo del instrumento músico de Orfeo y la causa de su muerte. Sławomira Żerańska considera que

no existe una versión completa y «original» del mito de Orfeo. Todo lo que sabemos sobre el músico legendario se parece a una figurilla rota y pegada cuidadosamente pero incompleta a pesar de los esfuerzos⁸.

Las películas también reflejan dicha variedad, están vinculadas con distintas tradiciones y a veces mezclan variantes del mito. Por ejemplo, el personaje de Hermes – quien en algunas versiones hace de guía que ayuda al Orfeo durante su viaje al Hades – aparece en la trilogía de Cocteau, en *Más allá de los sueños* y en las adaptaciones brasileñas⁹. José Luis Sánchez Noriega mantiene que los cambios del contexto y giros semánticos son típicos en el caso de las referencias mitológicas en el cine:

La mitología clásica griega y romana viene en el cine de la mano del *peplum* en un territorio que combina con extraordinaria libertad la historia y los textos literarios para tratamientos que oscilan entre la recreación histórica y la fantasía pasando por el espectáculo y la aventura. [...] La propia tradición mitológica mezcla personajes y ofrece múltiples variaciones, por lo que no es extraño que el cine haga otro tanto, aunque en ocasiones con incoherencias inaceptables. Hay películas que recrean mitos clásicos a partir de dramas teatrales y otras referencias culturales, como es el caso de Medea u Orfeo, por lo que suelen presentar un tratamiento metafórico más cercano al espíritu y la función de aquella tradición¹⁰.

En la última película de la trilogía de Jean Cocteau Orfeo viaja a distintas épocas y dice que se perdió en la atemporalidad mientras que los protagonistas de casi todas las películas analizadas funcionan en otros tiempos y otros lugares. El capítulo sobre Orfeo y Eurídice de la serie *El cuentacuentos: Mitos griegos* (*The Storyteller: Greek Myths*, 1990) de Tony Smith es la única y bastante ingenua

⁷ Ver: A. Helman: „Filmowe przygody Orfeusza”..., pág. 317; B. Przybyszewska-Jarmińska: „Początek opery, czyli uszczęśliwienie Orfeusza”. W: *Mit Orfeusza...*, págs. 166–167; J. Miziołek: „Orfeusz i Eurydyka: cykl obrazów Jacopo del Sellaio z czasów Lorenzo il Magnifico”. W: *Mit Orfeusza...*, pág. 83.

⁸ S. Żerańska: „Portret wenusjańskiego artysty w balladzie Roberta Henrysona *Orpheus and Eurydice*”. W: *Mit Orfeusza...*, pág. 57.

⁹ Sobre el papel de Hermes en algunas versiones del mito ver por ejemplo Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian...*, pág. 359.

¹⁰ J.L. Sánchez Noriega: *Diccionario temático del cine*. Madrid 2004, pág. 314.

prueba de mostrar las realidades del mito. El director hace la reconstrucción de la versión más popular – desde la huida frente a un fastidioso admirador y la picadura de la serpiente hasta el descenso al Hades, la momentánea salvación y la definitiva pérdida de Eurídice. La tragedia del músico y su mujer está representada por la naturaleza salvaje. La caracterización de los personajes se asemeja a una fantasía sobre los héroes mitológicos. En otros casos los protagonistas se enamoran y mueren en grandes ciudades – Río de Janeiro, París o Copenhague – y el tiempo de la narración coincide generalmente con el tiempo en que se rodó la película a excepción de *Todas las mañanas del mundo* (*Tous les matins du monde*, 1991) de Alain Corneau, adaptación de la novela homónima de Pascal Quignard. Tanto en la película como en el libro la acción se desarrolla en una Francia del siglo XVII perfectamente recreada y los protagonistas son dos virtuosos de la viola da gamba, Jean de Sainte Colombe y Marin Marais¹¹. Las demás películas analizadas se desarrollan en distintas décadas del siglo XX o XXI y los motivos mitológicos aparecen adecuadamente actualizados. En *Parking* Orfeo es un cantante pop y en lugar de la lira toca la guitarra eléctrica. Este instrumento sirve también para crear la transformación irónica de una de las versiones del mito según la cual Zeus mató al músico con un rayo por divulgar los secretos divinos¹²: en el musical francés la estrella se electrocuta durante un concierto.

Un caso interesante de actualización lo encontramos también en *Reconstrucción de un amor* (*Reconstruction*, 2003) de Christoffer Boe. El episodio órfico se adapta perfectamente a la onírica historia de amor y el motivo del encuentro de una mujer y un hombre, dos desconocidos convencidos de que ya se habían conocido antes, que constantemente se repite. En una secuencia apoteósica con claras referencias al mito el narrador nos explica las reglas del peculiar juego de los protagonistas: «Una prueba para él y para ella. Para que demuestre su amor por ella. ¿Estúpido? Quizás. Si él retrocede o duda... ella desaparecerá». Los amantes caminan de noche por las calles de una ciudad en la que una estación del metro se convierte en el mundo subterráneo de Hades. La mujer va caminando detrás del hombre por un laberinto de pasillos, si bien muy cerca de la salida él se da la vuelta y en el siguiente encuadre vemos solamente un andén vacío. Cuando la pareja se encuentra de nuevo la mujer ya no reconoce ni se acuerda del hombre. Así que «Eurídice» no muere en la pantalla como sus predecesoras filmicas: esta versión hace pensar en una tradición griega donde «la muerte se asemeja al olvido, los muertos son los que han perdido la memoria»¹³.

¹¹ Sobre los elementos biográficos en la película ver: K. Lipka: „Nie wszystkie gamby świata”. *Kwartalnik Filmowy* 1994, nr 6, págs. 82–84; Idem: „Życie dla muzyki, muzyka dla cieni... Wizja baroku w filmie *Wszystkie poranki świata* Alaina Corneau”. *Kwartalnik Filmowy* 1994, nr 6, pág. 90.

¹² Ver: Pausanias: *Descripción de Grecia...*, pág. 305; P. Grimal: *Diccionario...*, pág. 392; R. Graves: *Los mitos griegos*. Vol. I. Trad. L. Echávarri. Madrid 1986, pág. 137.

¹³ Ver: M. Eliade: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Trad. J. Valiente Malla. Barcelona 2005, pág. 231.

Si comparamos esta escena de la estación del metro escandinava con otras imágenes de la separación de los amantes nos llamará la atención su impactante y sobrio vacío. No encontramos aquí gestos desesperados, gritos, ni manos extendidas en vano como en el hermoso fragmento de las *Geórgicas* de Virgilio:

Y ya volviendo sobre sus pasos, había escapado
Orfeo a todos los peligros, y Eurídice, que le había
sido devuelta, llegaba a la región de la luz caminando
tras él (pues tal era condición impuesta por Prosérpina),
cuando un súbito acceso de locura se apoderó
del imprudente enamorado, locura ciertamente perdonable,
si los Manes supieran perdonar: se detuvo y, ya
al borde mismo de la luz, sin acordarse, ¡ay!, y sin
poderse contener, volvió los ojos a su querida Eurídice.
En ese momento se echaron a perder todos sus
esfuerzos y quedaron rotos los pactos con el cruel
tirano; por las lagunas del Averno se dejó oír por tres
veces un rumor sordo. Ella inquirió: “¿Qué locura,
Orfeo, qué locura tan grande me ha perdido, desgraciada
de mí, y te ha perdido a ti? He aquí que por
segunda vez los hados crueles me hacen volver atrás y
el sueño cierra mis ojos anegados en llanto. Y ahora...,
¡adiós! Se me lleva la profunda tiniebla que me
envuelve mientras tiendo hacia ti, ¡ay!, sin ser ya tuya,
mis manos impotentes”. Tal dijo, y de repente, como
el humo que en el aire impalpable se disipa, desvaneciéndose
la imagen de los ojos de Orfeo en dirección
opuesta; y ya ella no pudo verle más, por mucho que
aquel en vano trataba de aprehender las sombras y
decirle mil cosas a su amada [...] ¹⁴.

Christoffer Boe suprime toda expresividad de la escena y al mismo tiempo destaca la soledad de los personajes, uno de los temas más importantes en esta historia. Al final el protagonista se queda solo en una calle en la que en un instante desaparecen todos los peatones como antes había desaparecido «Euridice». También en *Todas las mañanas del mundo* el director nos muestra, de manera sencilla y sugestiva a la vez, la conmovedora soledad del personaje. Sin efectos especiales, por medio de sombríos y estáticos encuadres experimentamos aquí el vacío que provoca la pérdida de una persona cercana. En la escena que se desarrolla a la orilla de un lago vemos al protagonista y el espectro de su mujer en un bote. En el siguiente plano podemos advertir solamente la orilla desierta y la oscura silueta

¹⁴ Verg. *Georg.* IV 485–500. Traducción española citada por: Virgilio: *Geórgicas*. Trad. J. Valázquez. Madrid 1994.

del músico que resalta sobre el fondo del agua. También en otros instantes la añoranza y el desconsuelo son transmitidos mediante lugares vacíos en los que hace un tiempo señora de Sainte Colombe se tomaba un vaso de vino o mordisqueaba galletas.

Tanto en *Reconstrucción de un amor* como en la mayoría de las películas analizadas al transportar la narración al momento contemporáneo la caracterización de los personajes se adapta a la de la época. Solo podemos hablar de excepciones en el caso de las películas ambientadas en Río de Janeiro. El director aprovecha la mascarada de Año Nuevo para vestir a Orfeo y Eurídice de forma menos realista. Los trajes de carnaval que transportan a los protagonistas a otra, poco precisa mas lejana, época. De esta manera parecen interpretar eternos papeles en un drama siempre actual.

Además de la variedad de escenarios llama la atención la diversidad de los estilos y géneros: del drama contemporáneo al cine histórico, pasando por el musical o la vanguardia surrealista. Sería también muy interesante analizar, si bien no han sido mencionadas aquí, películas de animación técnicamente tan distintas como el anime, el *collage* posmoderno, la animación en volumen de figuras de plastilina o la animación por ordenador de siluetas parecidas a las de las vasijas griegas.

Más sencilla parece la categorización de las inspiraciones mitológicas según sus funciones en la narración fílmica. Podemos distinguir entre adaptaciones de una de las versiones del mito – con o sin su actualización – y películas con algunos motivos de la historia sobre Orfeo y Eurídice. Cezary Rowiński mantiene que las inspiraciones literarias del mito órfico casi siempre están reducidas a tres elementos: el amor más allá de la muerte, el arte que tiene poder sobre la naturaleza y el viaje al mundo de los muertos¹⁵. Dichos temas que aparecen también en el cine resultan ser los más universales y abiertos a nuevas interpretaciones. Sin embargo, entre las reminiscencias temáticas los más populares son los motivos románticos, comúnmente intercalados en forma de melodrama con algún episodio que trate de la creación artística que, por otra parte, no es solamente la profesión de Orfeo – por ejemplo, en *Más allá de los sueños* la esposa del músico es pintora y la Eurídice de *Parking* esculpe.

Dentro de los tres grandes temas mencionados aparecen normalmente detalles del mito fáciles de reconocer. Entre los más populares encontramos: el mirar hacia atrás, la música que hechiza los animales, Cerbero y el bote al mundo de los muertos. Los directores transforman y actualizan estos motivos, a veces con cierta dosis del humor. En la película de Jacques Demy el bote de Caronte se convierte en un coche que atraviesa la pared de un parking subterráneo y en la entrada del Hades un funcionario introduce los datos de los muertos en un ordenador. El motivo

¹⁵ Ver: C. Rowiński: „Orfeusz i Eurydyka”. W: *Mit – człowiek – literatura*. Wstęp S. Stabryła. Warszawa 1992, pág. 105.

mitológico de la lira de Orfeo ubicada en el firmamento como una constelación¹⁶ está reducida por Carlos Diegues a un interés del protagonista por la astrología. En la obra de Cocteau Orfeo mira a Euridice por casualidad en el espejo retrovisor. El barco naufragado en *Más allá de los sueños* se llama Cerbero. En las películas francesas el célebre artista del mito se convierte en un ídolo de masas. En *El testamento de Orfeo* los policías que detienen al poeta en cuanto lo reconocen le piden un autógrafo en lugar de ponerle una multa, el cantante de *Parking* admira los grandes carteles con su semblante que hay en las calles de París.

En la pantalla a los amantes mitológicos los acompañan a menudo otros personajes de la tradición órfica: Hermes, Aristeo, Hades y Caronte, a veces también Perséfone. Es interesante que dichos protagonistas, al igual que Orfeo y Euridice, en las versiones contemporáneas del mito no se den cuenta del significado de sus nombres. En la película de Marcel Camus el experimentado portero de la cochera de tranvías se llama Hermes y no le parece extraño que esté ayudando a un conductor de tranvía llamado Orfeo a encontrar a Euridice. También el papel de Hades lo interpreta, inconscientemente, un empleado anónimo del depósito de cadáveres donde el músico encuentra el cuerpo de su amada.

En este contexto *Todas las mañanas del mundo* es una película excepcional. Su narración tiene un deambular propio. El director no intenta buscar a toda costa equivalentes de los motivos mitológicos, tampoco quiere someter literalmente la historia a la estructura del mito. Las referencias a Orfeo son muy sutiles pero, a pesar de eso, a través de ellas es precisamente cómo los críticos interpretan a menudo la película¹⁷. Sainte Colombe, el maestro de viola da gamba busca el olvido, desesperado tras la muerte de su esposa. Ella aparece como un espectro atraído por sonidos del instrumento y explica que el mundo de los muertos se parece a un barco agujerado que se hubiera podrido en el fondo del lago. Así que es la mujer muerta quien vuelve con su marido y no es casual que a su primer encuentro lo anteceda un onírico descenso del músico dentro del agua oscura del lago que podemos interpretar como un acceso simbólico al otro mundo. Pero el protagonista aquí está muy solo, no hay ningún guía que le pudiera indicar el camino al Hades o algún modo de salvar a su amada. Sumergirse en aguas profundas no produce el mismo efecto que surcar el Estigio. Las imágenes del maestro que toca en soledad o pasea a lo largo de la orilla del lago traen a la mente el retrato de Orfeo de las *Geórgicas* de Virgilio:

A su vez Orfeo, buscando consuelo a su amor
desdichado en la cóncava lira, a ti, su dulce esposa,
sólo a ti cantaba por las riberas solitarias, solo; al

¹⁶ Ver: R. Graves: *Los mitos griegos...*, pág. 137; P. Grimal: *Diccionario...*, pág. 393.

¹⁷ Ver por ejemplo: A. Helman: „Filmowe przygody Orfeusza”..., págs. 309–327; D. Czaja: „Wariacje na tematy orfickie”. *Kwartalnik Filmowy* 1994, nr 6, págs. 115–124; S. Sikora: „Święte pożegnanie”. *Kwartalnik Filmowy* 1994, nr 6, págs. 103–114.

despuntar el día te cantaba y te cantaba al recogerse el día.
Incluso penetró en las fauces del Ténaro, boca
abismal del reino de Plutón, y en el bosque que el
negro espanta plaga de tinieblas; se presentó ante los
Manes y su terrible rey, y ante esos corazones que no
se dejan ablandar por súplicas humanas. Entonces,
conmovidas por su canto, de las profundas moradas
del Erebo avanzaban las sombras fugaces y los espectros
de los seres privados de luz [...]¹⁸.

Las referencias mitológicas en *Todas las mañanas del mundo* las podemos encontrar en detalles del mundo representado, el ambiente de algunas escenas y los títulos de las composiciones del protagonista (*La tumba de los lamentos*, *Los llantos*, *La barca del Caronte*, *El Infierno*). También la viola da gamba puede ser estudiada como un símbolo órfico: el virtuoso le añade al instrumento una séptima cuerda y se dice que Orfeo inventó la lira de siete cuerdas o que, según otra versión, la perfeccionó gracias a dos cuerdas añadidas (en honor a las nueve musas)¹⁹. Así lo leemos en la novela de Pascal Quignard: «[Sainte Colombe – J.A.] añadió una cuerda baja al instrumento para dotarlo de una posibilidad más grave y con el fin de proporcionarle un timbre más melancólico»²⁰. Krzysztof Lipka compara el «grave, sombrío, oscuro registro»²¹ del instrumento con las sombras presentes en la película a través de la tristeza del protagonista, el espectro de su esposa y los pintorescos juegos de contrastes entre luz y sombras. Lipka constata también una interesante observación. Existe un vínculo entre la nostalgia de los personajes y el momento histórico de que trata la película: la época de esplendor de la viola da gamba y también el fin de su desarrollo, un momento que antecede su ocaso²². En lo relativo a las referencias órficas nos llama la atención el apodo de Sainte Colombe. Lipka considera que los alumnos del virtuoso le llaman «Orfeo de nuestros tiempos»²³. Sin embargo, no sabemos si al músico le dieron el apodo únicamente gracias a su maestría o si también, como en la novela de Quignard y la película de Corneau, porque llora la muerte de su mujer.

El motivo del amor perdido está duplicado en *Todas las mañanas del mundo* en la historia de la trágica aventura de la hija de Sainte Colombe con Marin Marais, un alumno del maestro y más tarde virtuoso del instrumento. El guión se aparta de las convenciones melodramáticas (común entre otras adaptaciones

¹⁸ Verg. *Georg.* IV, 465–473.

¹⁹ Ver por ejemplo: P. Grimal: *Diccionario...*, pág. 391; S. Sikora: „Święte pożegnanie”..., pág. 106.

²⁰ P. Quignard: *Todas las mañanas del mundo*. Versión castellana de E. Benítez. Madrid 1995, pág. 8.

²¹ K. Lipka: „Nie wszystkie gamby świata”..., pág. 83.

²² Ver *ibidem*.

²³ Ver *ibidem*, pág. 84.

mitológicas) y no se centra en la separación de los amantes sino en la fuerza de la música aunque su poder esté vinculado con el dolor de la pérdida. En la primera escena de la película el director de orquesta le dice a un violagambista: «Tenga presente que las arcadas son personas infinitamente amadas que se alejan en las sombras»; y así suena la música de *Todas las mañanas del mundo*, lo que no se puede decir de otras adaptaciones del mito. Aunque la mayoría de los directores recurre al motivo del encantamiento de los animales mediante la música²⁴, la realización en general parece poco convincente. Basta mencionar una corza encantada por la canción pop a quien el protagonista de *Parking* canta al confín de su finca. Otro ejemplo lo podemos encontrar en la película de Carlos Diegues dónde cabras, gatos, gallinas, perros, patos, cerdos y monos escuchan con atención una melodía a guitarra. En el caso de la mayoría de protagonistas filmicos parece dudoso que posean un extraordinario talento musical. Esto sucede sobre todo a la serie *El cuentacuentos: Mitos griegos* donde Orfeo presenta unas sencillas, briosas melodías a flauta y es difícil creer que así amansara bestias salvajes y ablandara el corazón insensible de Hades. En este contexto la maestría de la banda sonora de *Todas las mañanas del mundo* parece realmente excepcional. Su construcción fue extremadamente difícil porque todas las piezas que conocemos de la obra de Sainte Colombe fueron compuestas para dos violas (con fragmentos más fáciles probablemente reservados para su hija) mientras que para las escenas en solitario el director necesitaba música para un instrumento y así la compuso Jordi Savall, destacado violagambista, especializado en música antigua. Gracias a él la banda sonora armoniza perfectamente con estilo del maestro barroco y con las imágenes de protagonista que toca en soledad²⁵. Los *leitmotiv* de Savall aportan un ambiente especial a esta película escueta en diálogos y acción donde «la música está simplemente ahí para hablar de lo que la palabra no puede hablar»²⁶. Es interesante que la música de cuerda cambie su fuente de emisión, frecuentemente lo interpretado en pantalla se transforma en música *over* (es decir, aquella que no proviene de ningún elemento presente en la pantalla) así que algo fugitivo y temporal parece vencer el tiempo y la muerte.

La falta de temporalidad en *El testamento de Orfeo* que anteriormente hemos mencionado tiene también algo que ver con otras películas comentadas y trae a la mente una multitud de referencias y motivos que aparecen en realidades de distintas épocas. El análisis confirma la universalidad del mito pues se ha representado en varios contextos culturales y simbólicos adaptados al aquí y ahora a lo largo de diferentes etapas del desarrollo cinematográfico. Las adaptaciones, inspiraciones y referencias a la historia de Orfeo y Eurídice reflejan cambios de moda y realidades sociales en las que viven sus encarnaciones filmicas y también forman el punto de

²⁴ Ver: Ovid. *Met.* XI, 1–3; Verg. *Georg.* IV, 510; Pausanias: *Descripción de Grecia...*, pág. 304; P. Grimal: *Diccionario...*, pág. 391.

²⁵ Ver más K. Lipka: „Życie dla muzyki...”, págs. 90–91.

²⁶ P. Quignard: *Todas las mañanas del mundo...*, pág. 112.

partida para reflexionar sobre los motivos del amor y la muerte, el encuentro y la pérdida, la fuerza de la poesía y ampliamente entendida creación artística.

Hemos mencionado once ejemplos fílmicos presentes en el cine desde los años treinta hasta el principio de siglo XXI. Durante los próximos años seguramente se realizarán otras adaptaciones del mito o películas que hagan referencia a sus más reconocibles motivos. Sin importar la dirección que tomen, los cambios genéricos y nuevas interpretaciones estarán vinculados con la tradición antigua, fuente inagotable de inspiración. El protagonista de *Orfeo negro* dice que heredó su guitarra de otro Orfeo y que después de su propia muerte seguramente aparecerá algún Orfeo nuevo. Un motivo parecido podemos encontrarlo en *Todas las mañanas del mundo*: el viejo maestro confía a Marin Marais secretos de «las melodías que despiertan a los muertos» y al final de la película (que difiere del libro) reaparece como un espectro durante un concierto de su antiguo alumno. En la última escena de *Orfeo negro* un chico toca la guitarra del protagonista muerto. Los niños creen que gracias a esta música el sol se levanta sobre Río de Janeiro. Antes opinaban lo mismo de los conciertos de Orfeo. «Ahora tú eres Orfeo», le dice una chica al joven músico. El baile de los niños tiene su contrapunto en el plano del bajorrelieve de Orfeo, Eurídice y Hermes, el mismo que aparece al principio de la película. Sławomira Żerańska lo describe así:

La obra puede representar el momento en que Eurídice es entregada a un victorioso Orfeo quien con gesto impaciente indica el camino que conduce a la luz. Sin embargo es posible también otra interpretación: Hermes lleva a Eurídice por primera o segunda vez al Hades. Eurídice mirando de cara a Orfeo y su fecunda lira, desea unirse con su amado, pero ya pertenece al Guía de las almas y estará por siempre al otro lado, personifica a la vez la fatalidad de la muerte y la esperanza de renacimiento que presagia Orfeo. De todos modos la obra simboliza la unión indisoluble entre el amor, la creación artística y el renacimiento después de la muerte²⁷.

Las repetidas salidas de sol a lo largo de la película de Marcel Camus y los tres personajes infantiles que aparecen en la última escena que se desarrolla al amanecer nos obligan a suponer que el mito se repetirá. Quizás el amigo del pequeño Orfeo se convierta en Hermes y la niña que baila sin preocupaciones al borde del abismo sea en el futuro una nueva Eurídice.

²⁷ S. Żerańska: „Portret wenusjańskiego artysty...”, pág. 69.